

# 『はじめに音楽、次に言葉』をめぐる

—近世音楽思想における「声楽」の問題—

武笠桃子

## 一、はじめに

イタリア人作曲家であるA・サリエリのあまり知られていない作品に“Prima la musica e poi le parole”（はじめに音楽、次に言葉）というものがある。これは、一七八六年に作曲されたオペラの題名である。音楽が最初にあり、言葉はその次だ、という題であるが、この表題はオペラの内容を表していると同時に、オペラにおける音楽と言葉の複雑な関係を象徴的に表現している。

この喜劇オペラは1幕もので、イタリア・オペラが作られる様子を、風刺的に描いたオペラである。あらすじは次の通りである。パトロンである伯爵に4日間でオペラを作曲するように言われた作曲家が、台本作家に話を持ちかける。「4日間でオペラを作ることなど不可能だ」という詩人に対して、作曲家は「音楽はすでにあるから適当に歌詞を付けてくれ」と言う。さらに、作曲家が推すセーリア歌手と台本作家が推すブッフ歌手である2人のソプラノ歌手が登場して、プリマ・ドンナの座を競って歌い合うが、この二人の重唱が思いのほか良いので音楽家も台本作家も大喜びで舞台の成功を確信する、というものである。

ここで注目すべきは、このオペラは、台本より音楽が先に作られている、ということ強調している点にある。つまり、オペラの題名が示しているように“Prima la musica e poi le parole”（はじめに音楽、次に言葉）<sup>i</sup>ということだ。

当論文の目的は、一八世紀における「音楽」と「言葉」の関係をさぐりながら、声楽の本質を浮きあがらせることにある。ここで参照したいのは、一八世紀におけるブツフォン論争である。これは表面的には、イタリア・オペラとフランス・オペラのどちらが優れているのか、という論争であったが、その優劣の根拠には、まさに、音楽と言葉をめぐる問題が存在していた。

そこで、まずブツフォン論争の概要を検討して、問題が言語的特色にあることを確認する。次に、この言語的特色に関するJ・J・ルソーの主張を、彼の有名な『言語起源論』からみていこうと思う。ルソーは、言葉を重視する立場から、音楽の本質は旋律にあると考えていた。そこで、次に旋律と和声の対立の解消のために、声楽に内在する「音楽」と「言葉」の意味を浮かび上がらせることにしようと思う。ここでは、ドイツの指揮者W・フルトヴェングラーが著した『音と言葉』を取り上げ、指揮者として実際の演奏の中でそれらがどのように解釈されているかをみていく。そして、「*Prima la musica*」ということの音楽的現実を示していきたいと思う。

## 二、「声楽」と「器楽」の分離

「声楽」とは、人間の声による音楽のことであり、楽器だけで演奏される音楽である「器楽」との対語として考えられている。しかし、そもそもこれらの区別は一六世紀ごろまでは存在していなかった。

初期キリスト教音楽において、典礼文を朗唱する「声楽」こそが「音楽」であり、「器楽」は重要視されることはなかった。つまり、「器楽」はそれだけで独立したものではなく、「声楽」と不可分のものとして存在していたのである。一七世紀に入ってバロック時代を迎えると、楽器の製作技術の向上とともに、次第に「器楽」も「声楽」と同等とみなされるようになってくる。器楽が可能にした多種多様な音色は、音楽の表現の幅を大幅に拡大した。バロック時

代の音楽様式は「標題音楽」と呼ばれるが、これをオーストリアの指揮者であり音楽学者でもあるN・アーノンクルは、「音楽それ自体のためではなく標題を表現するために音楽を利用」することだと述べている。<sup>ii</sup> この「標題音楽」と呼ばれる音楽においては、「原像」に対して、「言葉」に代わって「器楽」が、「模倣」という手法によって「原像」を描き出すことを指している。そうした意味で、修辭的な側面を担っている「器楽」は、「言葉」の代用という点では「言葉」と同じ地位を与えられたと考えることが出来るが、まだ「器楽」の自立性を認めるには至っていない。<sup>iii</sup>

一八世紀に入ると、表現の手法が「模倣」から「表出 (expression, Ausdruck)」という新たな表現様式へと変化をし始める。<sup>iv</sup> それまでの模倣的な「描出」と決定的な違いは、個人的な感情の「表出」にある。つまり、共同体の中で共通の理念として客観化されたものを表現するための「言語」や「修辭的な音楽」ではなく、より自由で無規定的な、「言葉」では表現し得ない人間の内奥を表現しうるものとしての「音楽」、つまり純粋な「器楽」が成立するのである。<sup>v</sup>

一般的に、オペラの始まりは、ルネサンス後期にイタリアのフィレンツェにおいて古代ギリシャの演劇を復興させようという芸術運動によって生まれたと考えられている。オペラの祖として知られるC・モンテヴェルディが『オルフェオ』を発表した一六〇〇年初めは、ちょうど音楽史上バロック時代の始まりの時代でもある。前述のように、「声楽」と「器楽」が分離し、さらに「器楽」が自立していく中で、オペラは「器楽」と「声楽」、つまり「音楽」と「言葉」の共存・融合の道を模索しなければならなかった。この様な背景から生じたのが、イタリア・オペラとフランス・オペラの対立である。次節では、この対立について、ルソーやその周辺の人々の言説を参考にしながら見ていきたい。

### 三、イタリア・オペラとフランス・オペラの対立

一七世紀半ば、当時ルイ一四世に仕えていた宮廷楽長 J・B・リュリによってフランス語で歌われるフランス・オペラは創始された。リュリは一六七三年に、最初のフランス・オペラ『カドミウスとエルミオーヌ』を発表して以来、フランス・オペラの作曲に積極的であったが、古代派と呼ばれる人々からは必ずしも歓迎されたわけではなかった。これに対し近代派は、「オペラ」を「悲劇」と「喜劇」に次ぐ第三の舞台芸術として捉えていた。彼らによれば、「悲劇」は魂を、「喜劇」は精神を、そして「オペラ」は視覚・聴覚という感覚を満足させることを目的としているのである。

一八世紀に入ると、イタリア・オペラとの対立からリュリのフランス・オペラの評価が高まることとなる。<sup>vi</sup> リュリが作中で示した音楽は旋律が重視され、単純かつ明快な音楽であるが、この様な音楽こそがフランス音楽であり、情念を表現出来る音楽である一方、イタリア音楽の様な装飾的かつ和声的な音楽は、感覚を楽しませる音楽だとされた。この対立については、内藤義博は「オペラ美学の議論のなかに、新たな「古代派」と「近代派」の対立が生じる。」と述べている。つまり、フランス音楽は古代派、イタリア音楽は近代派ということになるのである。

「…演劇の一般的な規則以外に、それがこの芝居のジャンル（オペラ）だけに固有な別の規則を含んでいるはずであることは確かです。というのは、音楽が変わった特別の性格をそれに与えるので、歌詞のジャンルもそれに適合し、応えなければならぬからです。悲劇と喜劇は、（略）同一ジャンルの二種類の劇とします。オペラは第三の種類のものであって、他の二つからはつきりと区別されています…」（グリム氏に宛ててフランスとイタリアの音楽劇を論ず」<sup>vii</sup>より）

フランスの哲学者ルソーのこの言葉にあるように、当時の「オペラ」は「喜劇」や「悲劇」と並ぶ第三の芸術ジャンルとしての地位を確立していた。このことは、「オペラ」が「喜劇」や「悲劇」より劣る存在として見なされていた時代に比べて「オペラ」の地位が向上し、人々の関心が高まっていたことの証しと言えよう。

ルソーは、「悲劇」と「オペラ」の決定的な違いとして「音楽」の存在を挙げている。そして、このことによって両者に求められる題材は異なるものとなる。「オペラ」において「音楽」の存在は支配的であり、それゆえにこの「音楽」と調和しないような題材は廃されるべきだというのがルソーの主張である。<sup>viii</sup>

この様な議論が成立する背景には、「音楽」の地位の向上がある。一八世紀初頭以前までの「オペラ」においては、題材が優先され、「音楽」は付随する付属品としての価値しかなかった。しかし、J・B・デュボスのように、「音楽」が情念と深く結びつき、それゆえ人の心をより揺さぶることを可能にするといった主張がなされるようになり、「オペラ」において題材の豊かな表現に「音楽」は欠かせない存在となっていた。<sup>ix</sup> こうした中で、「オペラ」において「音楽」と題材の調和の問題が顕在化してきたのである。では、ルソーが求める「オペラ」にふさわしい、「音楽」と調和するような題材とは、一体どのようなものなのだろうか。

ルソーによれば、「悲劇」は「人間の行為の再現」なので、その再現が巧みに行われさえすれば失敗することはない。他方「オペラ」は、「音楽」が全体を支配していることから、その「音楽」の存在が不自然にならないような配慮が必要となる。その場合、歌いながらなされる会話の内容は「音楽」に左右されることとなる。ルソーは、歌いながら芝居をすることは不自然なことだと考えていた。まして、その歌の内容が歴史的で重大な主題であった場合に、歌による会話は滑稽でさえあると述べている。この滑稽さを回避するには、「音楽」の存在が必然的であるような物語を選ぶことが重要となる。ルソーは「オペラ」に適した題材について、次のように述べている。

「…歌が自然に耐えられる題材のみをオペラにもたらすことです。生贄、降神術、公共のお祝い、それにみやびやかな饗宴、戦いの叫び、勝利の歌、こうしたものはすべて音楽におあつらえ向きのものであつて、そこでは想像力が前提であつても、想像力を強制する必要はぜんぜんないのです。」（「グリム氏に宛ててフランスとイタリアの音楽劇を論ず」より）<sup>x</sup>

このように、音楽の存在が違和感のないような場面、つまり元から音楽や歌唱、舞踏などを伴う祝祭や優雅な饗宴、戦場への出征や勝利の凱旋などを挙げているのである。しかしイタリア・オペラにおいては、ルソーのこれらの主張に反する形でもっぱら歴史的な悲劇が題材とされており、そのために「オペラ」としては違和感のあるものとなっているのである。「悲劇」は言語のみによつて成立するが、「オペラ」は音楽と言語の両方によつて成立している。それにもかかわらず、「悲劇」に音楽をも盛り込み、それを「オペラ」とするイタリア・オペラの姿勢は、ルソーの考える「オペラ」の本質に反していた。

リュリの後、登場したフランスの音楽家J・P・ラモーは、その和声豊かな作風からイタリア音楽的だとして近代派からは支持され、古代派からは非難されることとなる。そして、このラモーと真つ向から衝突したのがルソーである。この対立は「ブッフォン論争」と呼ばれる。次節以降では、ルソーの音楽論とこの「ブッフォン論争」について見ていく。

#### 四、ルソーと「ブッフォン論争」

ブッフォン論争とは、一七五二年にイタリア人作曲家G・B・ペルゴレージのオペラ・ブッファ『奥様女中』がパ

りで上演されたことをきっかけに勃発した、イタリア・オペラとフランス・オペラの優劣に関する論争のことである。イタリア・オペラ、フランス・オペラ派双方ともに音楽家のみならず、当時の思想家をも巻き込んで大論争となったが、ここでは特に前節で触れた音楽家ラモーとルソーの対立に注目したい。<sup>xi</sup>

ルソーは音楽に関する叙述をいくつか残しているが、特にブッフオン論争を挟んで書かれた二つの書簡における思想の変化は、音楽と言語の関係を考える上で非常に重要である。前節「イタリア・オペラとフランス・オペラの対立」で考察したように、古代派と近代派、イタリア・オペラとフランス・オペラ、そしてルソーとラモーという対立軸が存在するが、ルソーが属していたのはイタリア・オペラ派である。イタリア的であると批判されたラモーをイタリア音楽派に属していたルソーが批判するに至った理由は何であろうか。

まず、一七四五年に書かれた『グリム氏に宛ててフランスとイタリアの音楽劇を論ず』において、ルソーは音楽と言語の調和が「オペラ」の本質であるという立場に立ちながら、その調和の成立条件として、旋律的なリュリの音楽より和声的なラモーの音楽を挙げている。この「オペラ」における音楽と言語の調和を重んじる流れは、当時のフランス音楽思想の主流であった。ルソー以外の思想家たちは、リュリのような言語の韻律と一致した旋律こそが「オペラ」に必要なと考え、ラモーのような言語を無視して音楽を優先するような作風は批判された。しかし、ルソーは彼らと同じ立場にありながら、ラモーの音楽を評価していた。ルソーは前述した通り、「オペラ」には、芝居をする中で音楽を伴うという不自然さがあり、扱われる題材によっては滑稽さすら感じるという観点から、この滑稽さから「オペラ」を解放するには、むしろラモーのような和声的な音楽が不可欠であると考えた。つまり、厚みのある和声的な音楽によって聴衆の情緒を喚起させ、元来滑稽に感じられてしまうような局面においても、観客を圧倒することで説得力のある舞台が成立すると結論づけているのである。<sup>xii</sup>

しかし、一七五三年に書かれた『フランス音楽に関する手紙』においては、ラモーの音楽を念頭におきながら次のように述べている。

C'est donc un principe certain & fondé dans la nature, que toute Musique où l'harmonie est scrupuleusement remplie, tout accompagnement où tous les accords font complets, doit faire beaucoup de bruit, mais avoir très-peu d'expression: ce qui est précisément le caractère de la Musique Française.

「これは、確實で自然に基づいた原理である。すなわち、和声が綿密に充実している音楽、すべての和音が完全な伴奏は全て騒々しいだけで、ほとんど表現力はない。そしてそれこそまさにフランス音楽の性格なのである。」  
（『フランス音楽に関する手紙』一七五三年より）

つまり、ラモーのような和声的な音楽は騒々しいだけであり、なんら表現力を持たないと批判しているのである。ここで注目したいのが、ルソーがこのことを「フランス音楽の性格」と位置付けたことである。伝統的な音楽観では、イタリア音楽は装飾的で騒がしい和声を多用することで感覚を楽しませるだけの音楽であり、リュリの音楽のようなフランス音楽の旋律的な音楽こそが言語との調和に成功しており、情念の優れた表現を可能にしているというものであった。しかし、ルソーは、イタリア音楽における低音の分厚い和音は、あくまで主旋律を美しく描き出すために存在し、また一見旋律が独立しているようで実は和音が調性を作り出し、旋律を導いていることを指摘する。ルソーは旋律重視の従来の立場をとりながらも、主旋律を際立たせることに成功しているイタリア音楽の和声を評価したのである。これこそが、ルソーがイタリア音楽派である理由なのである。そして、ルソーがラモーを批判するの



は、和声的だからではなく、その和声が主旋律を十分に導くことなく、ただ騒々しいだけで主旋律を圧倒し、旋律の美しさを損なっているからなのである。

では、なぜイタリア音楽とフランス音楽においてこのような違いが生じたのであろうか。ルソーによれば、それは言語の特性によるものである。ルソーはフランス語の特性について次のように述べている。

On peut concevoir des langues plus propres à la Musique les uses que les autres; on en peut concevoir qui ne le feroient point du tout. Telle en pourroit être une qui ne feroit composée que de sons mixtes, de syllabes muettes, fourdes ou nazales, peu de voiceless sonores, beaucoup de consones & d'articulations, & qui manqueroit encore d'autres conditions essentielles, dont je parlerai dans l'article de la mesure.<sup>xii</sup>

つまり、ルソーによれば、フランス語は「混合された音」や「無音の音節」、「鼻声」で構成されており、「よく響くような母音もなく」、「多くの子音」から出来ているのであり、こうした言語は「非音楽的言語」であるために旋律になり得ないのである。そのために作曲家は和声を執拗に充実させるしかなくなり、結果的に騒々しさしかもたらすことが出来ず「フランスには音楽が存在しない」と結論付けるのである。

一方、イタリア語の特徴については次のように述べている。

Or s'il y a en Europe une langue propre à la Musique, c'est certainement l'Italienne; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse, & accentuée plus qu'aucune autre, & ces quatre qualités sont précisément les plus convenables

au chant.<sup>xv</sup>

ルソーが音楽にふさわしい言語として挙げているのが「まさにイタリア語」であり、イタリア語は「甘美」であり、「よく響き」、「他の言語よりも豊かに調和して」いて、「抑揚に富んで」いるのである。以上の四点により、イタリア語はどの言語よりも歌唱に適しているのである。

ラモーは和声を多用してはいるものの、フランス語によってオペラを作曲しているので、フランス語の影響から逃れられず、フランス音楽の域を出ないのである。

このようにルソーは、言語特性が音楽に及ぼす影響を指摘した。ルソーのこの思想は、さらに一七八一年に書かれた『言語起源論』においてより詳細に語られることになる。

## 五、ルソーの『言語起源論』

ルソーは、音楽の起源について、『言語起源論』（一七八一年）の中で次のように語っている。

「最初の発声とともに、分節のある音か、響きのある音のいずれかが、それをひきだす情熱の種類に応じて、はじめて形成された。（略）抑揚が頻繁に繰り返されるか、めったにないか、また声調の変化が激しいか弱いかは、もっぱらそれに結びついている感情のいかんによる。そんな風にして格調と響きが音綴とともに生まれ、情熱が器官全体を語らせるようにし、その鳴りひびく音のすべてで声が飾られる。だから詩と歌と言葉は、共通の起源を持つわけだ。」<sup>vi</sup>

ここでルソーは、はじめに「情熱」によって声が発せられることを示している。その声の状態は、「それに結びついている感情」に左右されるのだという。そして、「詩と歌と言葉」は「情熱」という共通の起源を持つと述べている。ルソーによれば、詩においては「韻文」が、音楽においては「旋律」が最初に生まれたのだという。なぜならば、「情熱が理性よりさきに語り始めたから」である。つまり、人間の最初の欲求は理性的な必要性からではなく、心によって生み出されたことを、ルソーは指摘している。ルソーにとって、音楽はまず、「話し言葉」であり、それゆえ、音楽は言語の特性に依存すると考えていた。具体的には、話し言葉の「響き」と「抑揚」が旋律を形作り、「長短」がテンポを生み出すことである。「響き」、「抑揚」、「長短」といったこれらを欠いているフランス語は、ルソーにとっては「さまざまな観念を表現」することは出来ても、「感情や心象を表現する」ための旋律を持っていないということになるのである。

次に、ルソーは「旋律」の役割について述べている。ルソーは音楽における「旋律」と「和声」の関係を、絵画における「デッサン」と「色彩」の関係に例えて説明している。ルソーによれば、「絵画が私たちの内部にひき起こす感情は、色彩によるもの」ではなく、「色彩に命と魂を与えたのは、デッサン」であるのだ。そしてこれと同様に、「音楽が私たちの魂に及ぼす影響力は、音がつくりだしているもの」ではなく、「旋律豊かな調子によって生気を与えられて」いるのである。「視覚に快い」色彩や「聴覚に快い」和声は、快適ではあるが、「デッサン」や「旋律」によつて描き出された輪郭こそが「写生の芸術」<sup>vii</sup> 足り得るのである。このように、ルソーは「和声」よりも「旋律」を重視し、その「旋律」は言語から大きな影響を受けていることを確認してきた。「音楽」と「言葉」の関係は、このブッフォン論争以来、クラシック音楽の根幹的問題となってきた。

最後に、この関係を演奏という観点から深く考察した指揮者の考えを見ておくこととする。

## 六、「音と言葉、音楽と詩」

ドイツの指揮者であるフルトヴェングラーは、演奏活動の傍ら、演奏法や音楽論に関する著述活動も行っていた。以下は彼が一九三八年に著した「音と言葉」の一節である。

Ton und Wort, Musik und Dichtung-zwei Welten für sich, zwei Flüsse, verschiedenen Quellen entsprungen. Und doch können sie-anders als andere Künste untereinander-eine Liebesgemeinschaft eingehen, sich vereinigen zu einem großen Strom. Der Grund dazu liegt im Wesen der Musik, genauer gesagt: in ihrer Doppelgänger-natur.<sup>iii</sup>

「音と言葉。音楽と詩と。——それぞれ異なった二つの世界であり、違った源泉から流れ出た二つの大きな流れです。(略)この二つが合体して一つの巨大な流れをなすことができます。そういうことができる理由は音楽の本質の中にあるのです。もっと詳しく言うならばその性格の二重性のうちにあるのです。」<sup>xix</sup>

フルトヴェングラーは、ここで「音楽」と「言葉」の結合について述べている。フルトヴェングラーによれば、「音楽は(略)いつも常に言葉と合体して」きたが、「調性(トナリテート)の発見」によって「音楽的空間を作り出す可能性」が生まれたと指摘している。このことは、「音楽」が「言葉」に対して対等になったばかりでなく、「その主導権を自分で握ることができるように」なったことを示している。つまり、「音楽」は「言葉から独立」して、「純粋な音楽的形式」を形作るに至ったのである。このことにより、音楽家に作曲させる衝動を呼び覚ますのは、「現実の感覚や出来事」ではなく、また音楽家の作曲活動の本質をなすものも「現実」ではなくなったのである。「言葉」は、音楽家にとって「単なる一つの刺戟」または「一つの拍車」に過ぎない存在となった。そして、「言葉」が「現実」

に縛り付けられている一方、「音楽」は自由な表現が可能となり、「その他いかなる言語をもはるかに凌駕するほどの確実性を持つ」こととなったのである。<sup>xx</sup>

「音楽」と「言葉」の結合の問題について、まず、フルトヴェングラーはドイツの「リート」について考える。<sup>xxi</sup>ドイツ・リートをはじめに様式的に確立したのはF・シューベルトである。しかし、フルトヴェングラーによれば、シューベルトは「音楽が詩の言葉をその大きな流れの中に呑み込んでしまう」と述べ、後継者であるH・ヴォルフの場合には「詩人が支配者となってふるまい、音楽は詩の朗読をたすけ、解釈を加える」にとどまっていると指摘している。それ自身で完成されている完璧な詩には、音楽は新しい要素を加えることはあっても、「全体の感銘を強化することはできない」のである。リートにおいて重要なのは、「詩の美しさそのもの」ではなく「それがどこまで音楽的な実現になりうるか」ということなのだ。こうした中で、「音楽」と「詩（言葉）」の対立が際立ってきてしまい、両者の結合は「一時的」なものになってしまうのである。

その点、R・ワグナーは「音楽」と「詩（言葉）」の結合に成功したというのがフルトヴェングラーの見解である。ワグナーは音楽家であると同時に優れた詩人でもあった。フルトヴェングラーは、音楽家と詩人の仕事について、「詩人は全体の足場を、言わば「骨格」を与え、それに形象的な力を持った言葉の意味をつけ加え（略）音楽家はそれに雰囲気、外皮を、色彩を、感覚を、力と温かみを与える」という説明をしているが、これらの仕事をワグナーが為すとき、詩人の法則も音楽の法則も、どちらも充実させることに成功したのである。ワグナーの作品においては、「詩」と「音楽」が互いを信頼し、「抛り所」にしているのである。

フルトヴェングラーは、モーツァルトの歌劇『フィガロの結婚』を例に挙げ、「劇の筋」のために必要最低限の「言葉」の使用は認めるものの、その使用に際しては「音楽独特のやり方」に従わなければならないことを述べてい

る。あくまで、音楽家を興奮させるのは出来事のもつ「形象的な力強さ」や「躍動する感情」であり、作品の大半はそれらを表現する「音楽」で構成されている。つまり、「言葉」は「現実」の説明のための最低限の役割しかないのである。また、ベートーヴェンの交響曲第九番の終楽章の合唱の例においても、音楽家にとって重要なのは「個々の詩の言葉そのもの」より「全体としての詩の持つ意味」であると指摘している。ここで興味深いのは、フルトヴェングラーが次のように述べている点である。

Die Freude-Melodie ist ohne Worte entstanden, diese sind ihr nachträglich unterlegt.<sup>四</sup>

「あの『歓喜』のメロディーは言葉なしではじめ書かれたもので、詩の言葉はあとから、作曲につけ加えられた」このことは、本論文の冒頭で紹介したサリエリの「Prima la musica e poi le parole」（はじめに音楽、次に言葉）に深く繋がっている。

## 七、おわりに

本稿では、音楽と詩をめぐる問題について、「音楽」と「言葉」、「旋律」と「和声」という観点から見てきた。サリエリのオペラ「Prima la musica e poi le parole」（はじめに音楽、次に言葉）は、当時のイタリア・オペラの製作過程を風刺的に描いた作品であるが、娯楽作品としての価値とともに、一八世紀のオペラをはじめとする声楽曲が抱える問題、そして一九世紀の絶対音楽の思想につながっていくような、音楽に内在する問題を象徴的に示した作品となっている。オペラにおける「音楽」と「言葉」の問題は、イタリア・オペラとフランス・オペラの対立という形で

浮き彫りとなる。この対立は、ブッフオン論争によって最高潮に達し、ルソーの激しいラモー批判を生むこととなる。しかし、この問題の根底には、単なるイタリア音楽とフランス音楽の対立、ラモーへの批判だけでなく、言語的問題が存すると考えたルソーによって『言語起源論』が著されることとなる。言語由来の旋律を重視するルソーは、旋律のために存在する和声を求めたが、ここでさらに問題となるのが「音楽」と「言葉」の対立とともにその結合についてである。そこで、最後にフルトヴェングラーをとりあげて、著書『音と言葉』の中で論じられている「音楽と詩」のあり方について考察を加えた。フルトヴェングラーは、音楽と詩が合体することが出来る理由は、「音楽の本质」側にあり、音楽の「性格の二重性」のうちにあると考えていたが、この点についてはまた稿を改めて論じたい。

- i サリエリ研究としては『サリエリ生涯と作品 モーツァルトに消された宮廷楽長』、水谷彰良、音楽之友社、二〇〇四年を参考にされたい。
- ii 『古楽とは何か 言語としての音楽』、ニコラウス・アーノンクール、樋口隆一・許光俊（訳）、音楽之友社、一九九七年
- iii バロック音楽および器楽の独立については『バロック音楽を考える』、佐藤望、音楽之友社、二〇一七年を参照のこと。
- iv 「序情緒―描出から感情―表現へ」（『西洋音楽思想の近代 西洋近代音楽思想の研究』、三浦信一郎、三元社、二〇〇五年）p.23 模倣と表出の問題については、詳しくは拙論「ウィーン古典派音楽とカントの「総合判断」（東京女子大学紀要「論集」第七十卷（一号）」を参照されたい。
- v この点について詳しくは、『第三章『イタリア・オペラとフランス・オペラに関する手紙』（『ルソーの音楽思想』内藤義博、駿河台出版社、平成一四年）を参照のこと。
- vi 『ルソー全集』第二巻、白水社、一九八三年、p.304
- viii Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur l'opéra italien et français*, 1745（邦訳海老沢敏訳「グリム氏に宛ててフランスとイタリアの音楽劇を論ず」、『ルソー全集』第二巻、白水社、一九八三年）
- ix Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719, septième édition, 1770, Slatkine Reprints, Genève, 1993（邦訳『詩画論』『詩と絵画に関する批判的考察』、J. B. デュボス、木幡瑞枝訳、玉川大学出版部、一九八五年）
- x 『ルソー全集』第二巻、白水社、一九八三年、p.306
- xi 一般的なフランス音楽史の全体像については『フランス音楽史』、今谷和徳、井上さつき、春秋社、二〇一〇年を参考にされたい。

Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur l'opéra italien et français*, 1745 (邦訳海老沢敏訳「グリム氏に宛ててフランスとイタリアの音楽劇を論ず」(『ルソー全集』第二二巻 白水社、一九八三年))

Jean-Jacques Rousseau, *LETTRE SUR LA MUSIQUE FRANÇOISE*, M.DCC.LIII.1756, p. 57.1.10-17

Jean-Jacques Rousseau, 前掲書, p. 4-5

Jean-Jacques Rousseau, 前掲書, p. 17.1.4-1.10

邦訳は『白水イクラシックス』ルソーコレクション起源』、ジャン・ジャック・ルソー、原好男・竹内成明訳、白水社、二〇一二年を使用。

ルソーの古典主義美学の伝統に則って、ミメーシス(模倣)論に基づいた音楽模倣論を展開している。詳しくは、「第五章ルソーにおける音楽模倣論の系譜と展開」(『ルソーの音楽思想』内藤義博、駿河台出版社、平成一四年)を参照のこと。

Wilhelmina Furtwängler "Ton und Wort Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954" F.A.BROCKHAUS • WIESBADEN, 1955, p. 97, 1.1-7

前掲書。邦訳は『音と言葉』、フルトヴェングラー、芳賀檀訳、新潮社、平成二五年を参照。

Wilhelmina Furtwängler "Ton und Wort Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954" F.A.BROCKHAUS • WIESBADEN, 1955, p. 97-98  
 ロマン主義時代、オペラが盛んに作曲されたイタリアに対して、ドイツでは独唱、または小編成の重唱などの歌曲が多く作られ、特にそれらのドイツ歌曲はリート(Lied)と呼ばれた。詳しくは『ドイツ・リートの歴史と美学』、ヴァルター・ヴィオーラ、石井不二雄訳、音楽之友社、昭和四八年を参照のこと。

Wilhelmina Furtwängler 前掲書、p. 99, 1.6-8

(東京女子大学大学院博士後期課程 人間科学研究科)

キーワード

音楽哲学、サリエリ、音楽と言葉、フルトヴェングラー